

*A Hilda,  
mi madre,  
que sigue subiendo y bajando la escalera  
A Damián...  
que siempre está*

Planteo el plano como un espacio de división pictórica repleto de significados. La pintura actúa como signo de una poética espacial que surge de una mirada desde la pérdida que nos conduce al vacío. Formas que se adivinan y se escapan tras telones inciertos, nos hablan de espacios de una mansedumbre ineluctable.

Lo que queda, irremediable, tras la fugacidad del instante. Lo que queda, un vacío sin fin, donde hundir los pies y envejecer de a poco.

Recobrada está.  
¿Qué? La eternidad.  
Es la mar que se fue  
con el sol”  
*Rimbaud*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>George Bataille. El Erotismo. Tusquets. Edit. Barcelona 2000

Cuando escampe quedará un mar blanco donde hundir los pies y envejecer de a poco

## **Presentación:**

Hace algún tiempo que rehuyo este escrito, que doy vueltas y vueltas al asunto evitando encontrar las palabras que expliquen el origen de mi pintura.

Será porque me crié respirando ausencia, en una casita pequeña, pero vasta de vacío. Una casita de piedras con paredes pobladas de pinturas de rostros que me miraron siempre y me siguen mirando desde la pérdida. Sus ojos detuvieron el tiempo, que se suspendió pesado y lento en una mansedumbre ineluctable.

Mi madre sigue subiendo la escalera de piedras, todos los días, varias veces al día. Cuando no esté, la seguiré viendo subir la escalera.

Me roza lo visible, el instante, lo que veo, lo que ya no veré.

“Abramos los ojos para experimentar lo que no vemos, lo que ya no veremos-o mas bien para experimentar lo que con toda evidencia no vemos, (la evidencia visible) nos mira empero como una obra (una obra visual) de pérdida-...Desde luego la experiencia familiar de lo que vemos parece dar lugar las más de las veces a un tener: viendo algo tenemos en general la impresión de ganar algo.

Pero la modalidad de lo visible deviene ineluctable-es decir, condenada a una cuestión de ser- cuando ver es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente: dicho de otra manera, cuando ver es perder. Todo está allí”<sup>2</sup>

¿No nos roza el soplo del espacio vacío?

Pero aún en el vacío, siempre hay algo que queda suspendido, como una telaraña vieja desgranándose al viento. Ese vacío que las cosas van dejando permanece latente, se huele, se respira, se llena de contenido, y he aquí la paradoja del vacío, percibido como espacio habitado de presencia.

En este vacío no hay tiempo, no hay sonido, no hay frío ni calor; no hay nada, solo un silencio tan fuerte que se escucha. El vacío es la nada y no hay lugar para el vacío en la realidad del mundo.

Entrar en la dimensión de vacío me significa trascender la materia, sentirme en un no lugar ilimitado.

---

<sup>2</sup> Didi-Huberman Georges; Lo que vemos, lo que nos mira. Edic. Manantial 1992 Pág.17

Cuando todo esta allí y se percibe la ausencia, el presente se torna suspendido en un vapor que adquiere valores de expansión.

“esta soledad ilimitada, que hace de cada día una vida, esta comunión con el universo, el espacio en una palabra, el espacio invisible que el hombre puede, sin embargo, habitar y que lo rodea de innumerables presencias”<sup>3</sup>

Me quedo inmóvil. Puedo percibir la inmensidad, lo absoluto de un vacío desolado y triste, lo que queda tras la belleza del instante.

“He encontrado la definición de la belleza, de mi belleza. Es algo ardiente y triste, algo un poco vago que permite la conjetura”<sup>4</sup>

El gozo por la belleza se hallaría justo en la perspectiva de su muerte. Nos queda la tristeza del instante perdido tras el erotismo de lo inasible. ¿No es esto la búsqueda de la felicidad?, querer retener el instante. Pero siempre, tras el gozo deviene la ausencia de un profundo vacío.

Veo pasar la vida, sostenida de pérdidas. Lo que veo, ya no lo veré. Ahogo los ojos en la imagen del instante, y me ahogo en lo bello y me quedo en una voluptuosidad inmutable, irritable, de placer que duele.

Ve el blanco iridiscente de un horizonte en la lejanía, a veces es rojo, otras amarillo, no sé... no importa el color, siempre resplandece.

Es mi horizonte, mi vacío, mi inmensidad...

“.....Me sentí liberado de *los lazos de la gravedad*, volví a encontrar, por medio del recuerdo, la extraordinaria *voluptuosidad* que circula en *las altas cimas*. Luego me pinté involuntariamente el delicioso estado de un hombre presa de un gran ensueño en una soledad absoluta, pero una soledad con un *inmenso horizonte* y una *amplia luz difusa* ; la *inmensidad* sin mas decorado que ella misma”<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> . Rilke en Bachelard Gastón. La Poética del Espacio. Breviarios. Fondo de Cultura Económica, México.1957 Pág.241

<sup>4</sup> Baudelaire “Fustes” en L ar romantique. Garnier – Flamma Paris 1968 p 42 de Vistoria Stefano Poesía y Modernidad

<sup>5</sup> Baudelaire en Bachelard Gastón, op.cit. Pág.233

## **Sobre el Proceso:**

El desarrollo del proceso que presento se gesta desde la autorreferencialidad, porque desde siempre estoy buscando en el espacio de una u otra manera algo que me pertenece, por eso es que voy y vengo construyendo siempre diferentes lugares desde donde mirar la vida que pasa.

Me recuerdo, observando largamente las pinturas que pintaba mi padre. Hoy siguen ahí, colgadas en las paredes.

La mitad de mi vida me dedique a la danza. Incursioné en diversos lenguajes siempre buscando atrapar el espacio, e inmortalizar el tiempo. La danza teatro me dio elementos que me permitieron comprender que el cuerpo no puede mentir, y que el arte verdaderamente válido para uno mismo es aquel que te regocija el alma. Hice muchas obras de teatro danza donde puse el alma. De algunas me quedaron videos.

Realicé performances; de las cuales, de unas pocas tengo registro. Siempre trabajé desde los mismos conceptos existenciales, el tiempo, la ausencia, la espera, el límite, la finitud, la soledad, el vacío, la vulnerabilidad del hombre, la muerte. Siempre indagando con mi cuerpo en el espacio, diversas maneras de sostener sensaciones y de experimentar sincerarme conmigo misma. Pero estas expresiones quedaron en el aire y en la memoria. Fueron efímeras.

De grande empecé a cursar en la Escuela de Artes. Quería probar otras maneras de sentir el espacio, el color y las formas, pero nunca dejé de hablar de lo mismo.

Ante la instancia del trabajo final, imaginé trabajar con instalaciones, con performances, con objetos, con videos, etc., porque además de ser lenguajes experimentados, son lenguajes en que se pueden utilizar múltiples recursos.

Imaginé una instalación, entre otras, de un gran espacio con el piso cubierto de sal. Imaginé pequeñas montañas de sal en los rincones. Quería construir un universo blanco en donde el espectador pudiera penetrar. Una tabula rasa donde la luz fuera la protagonista.

Pero una vez más tendría una obra efímera, que duraría unos días, un poco más que mis recordadas obras de teatro danza que me dejaban tan vacía y despojada, porque eran un entregar todo en un momento, y después, la

nada. A mi obra se la había comido el tiempo, y solo podía recordarla tras la huella muerta de una filmación emitida en la fría pantalla de un monitor.

Es así que elegí pintar. Hacer pinturas en bastidores tradicionales de madera y tela. Quise hacerlo como un desafío porque las resoluciones en mí, más inmediatas, son imaginarme situaciones tridimensionales con recursos sonoros y lumínicos. Además opté por la pintura porque me significa mayor desafío decir desde un cuadro que se cuelga en la pared, y porque necesitaba mirarme en la obra todos los días y a cualquier hora. Necesitaba que la obra me mire, que sea tangible, transportable, y que perdure en el tiempo, como perduran los rostros pintados que todavía hoy me miran.

Resulta extraño poner en palabras tanto torbellino de pensamientos, emociones, conceptos cuando éstas vienen de una dimensión de un tiempo y un espacio tan propios. Las palabras dan muchas vueltas para concretar una idea y puede resultar forzada la expresión con el texto de un proceso que sucedió y continúa sucediendo naturalmente sin demasiadas lógicas, ni predeterminaciones.

La teoría sobre lo procesual de la obra intenta mostrar cómo la visualización de mis imágenes pictóricas surgen desde un cerrar los ojos, y quedarse inmóvil. **Desde la inmovilidad es posible la percepción de la inmensidad como vacío y el planteo del vacío como imagen visual deviene de la experiencia psíquica del espacio como portador de ausencia.**

La lectura propuesta es un trabajo de recopilación ordenada de pensamientos, ideas, y apuntes escritos que sirvieron como generadores de la obra presentada. También me nutrí de experiencias de viajes por paisajes inhóspitos en el afán de vivenciar la nada. Estuve en el Salar de Uyuni en Bolivia, y atravesé llanuras vacías y con este paisaje identifiqué mis sensaciones.

Este escrito resulta de mi interpretación subjetiva de un estado particular de sentir, que encuentra referentes en la poesía de los poetas malditos.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> . En 1884 **Paul Verlaine** publica *Les poètes maudits* (los poetas malditos). En esa publicación hacía referencia a los rasgos de las obras de los poetas franceses **Corbière**, **Rimbaud** y **Mallarmé**. Con esta denominación se intentaba agrupar a todos los poetas franceses que de una forma decidida había contribuido al desarrollo de la modernidad, que se caracterizaban no sólo por lo novedoso de sus ideas y poética, sino por su forma de estar en la vida, a contracorriente de todas las corrientes establecidas y academicistas del momento. **Baudelaire**, **Rimbaud**, el propio **Verlaine** y **Mallarmé** son cuatro de los principales representantes del Simbolismo, el movimiento que renovó la lírica en Francia a finales del siglo XIX. El movimiento simbolista nació en Francia hacia 1870 tomando el nombre de la tendencia de sus poetas a expresar la realidad a través de símbolos. El movimiento literario fue una reacción

La utilización de sus citas testimonia los conceptos que expongo, y no implica necesariamente un conocimiento exhaustivo de sus obras; sino una identificación con sus palabras.

El trabajo presentado se constituye como una de las tantas posibles interpretaciones en torno a la temática generadora y las palabras se constituyen desde el silenciamiento del discurso para experimentar el vacío, y desde allí establecer un diálogo constante entre la lengua y el pensamiento.

---

contra el Naturalismo, y más concretamente contra el Parnasianismo, que propugnaba la vuelta a las formas clásicas. Por el contrario, el Simbolismo introdujo un aspecto totalmente revolucionario: el verso libre. Los poetas dejaban así de estar sujetos a las normas de la métrica; estaban más interesados en percibir la realidad a través de los sentidos y en transformarla en poemas llenos de símbolos, sugerencias y resonancias musicales. Los autores identificados bajo el apelativo de “poetas malditos” fueron el máximo exponente del artista bohemio, decadente y profundamente crítico con la sociedad de su tiempo.

## La Pintura:

La serie “**Pintura y la metáfora de un absoluto: el vacío**”, es pintura acrílica sobre tela, montada sobre bastidores de medidas que varían entre 1,00 y 1.60 mts y acrílicos sobre madera de pequeño formato de 0.30 x 0.30 mts.

Se piensa la obra, montada como instalación de pared en una sala que ofrezca el menor ruido visual posible, y que sea de una dimensión importante. En función a estos requerimientos se optó por la sala de exposición del Centro de Producción e Investigación en Arte (Cepia) de la Escuela de Artes de la U.N.C. Las características de esta sala resultan apropiadas para el montaje, por su carácter frío y despojado.

Las obras presentadas son fragmentos de un mismo discurso, y se establecen como variables en situación de latencia.

Esta latencia se pretende desde la génesis conceptual desde donde se aborda el trabajo, latencia que Didi Huberman distingue en las imágenes dialécticas que escapan a la mera tautología de “*lo que vemos es lo que vemos*”<sup>7</sup> para exigirnos que captemos de ellas frente a lo que ellas nos hacen. “**Lo que vemos, lo que nos mira**” obra del citado autor se constituye en desencadenante teórico de la poética de la obra, que se plantea desde la dialéctica visual que propone el autor.

En aseveración de su tesis<sup>8</sup>, resultan imágenes que pretenden inquietar la visión e instaurarse como pruebas de ausencias y de pesados vacíos del interior del sujeto, ausencias que nutren de contenido a las imágenes. Estos contenidos subyacen a la imagen, que los resignifica a través de los elementos plásticos, que dialogan constituyendo el hecho estético y desde la intención objetiva y personal del goce cuasi libidinal por el color y la masa de pintura.

“Los artistas no trabajan con formas y colores, trabajan con significados. Formas, colores y todo lo demás son utilizados únicamente para construir nuevos significados”<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Didi-Huberman Georges. Lo que vemos, lo que nos mira. Edic. Manantial 1992 Pág.61

<sup>8</sup> Ibid. “El acto de ver no es el acto de una máquina de percibir lo real en tanto que compuesto por evidencias tautológicas. El acto de dar a ver no es el acto de dar evidencias visibles a unos pares de ojos que se apoderan unilateralmente del “don visual” para satisfacerse unilateralmente con él. Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto. Ver es siempre una operación del sujeto, por lo tanto una operación hendida, inquieta, agitada, abierta....” Pág.47

<sup>9</sup> Joseph Kosuth

La imagen aparece entonces como producto de constantes reflexiones sobre la articulación de los campos de color que convocan un tema que se repite en cada obra: los espacios de vacíos psíquicos.

Cada pintura se presenta como unidad semántica individual y autónoma, de ventana a dicho espacio psíquico y a su vez el conjunto potencia un único significado. Visualmente el recorrido de las pinturas establece un discurso silencioso y profundo, porque como dice Bachelard Gastón, “*Nada sugiere como, el silencio, el sentimiento de los espacios ilimitados*”

El discurso de la Ausencia se manifiesta desde una pintura carente de elementos icónicos. Ningún ser vivo, ni nada reconocible aparece en las imágenes. Intento un llamamiento íntimo a la inmensidad del vacío, desde una percepción espacial, que se presenta limitada por el espacio del cuadro, por eso hablo de ventanas, como aperturas a espacios vastos, sin límites, impensables desde lo inacabable.

En el Renacimiento. Leone Battista Alberti, en *De pictura* (1435) definió la representación pictórica como “una ventana abierta sobre el mundo” un espacio ficticio creado en el muro.<sup>10</sup> Continuando con la tradición de la pintura, presento mi obra como momentos de aberturas en el muro. Al establecer esta relación no puedo dejar de mencionar la conexión con los absolutos del romanticismo. El vacío como inmensidad o su alegoría en el fragmento<sup>11</sup>, género literario romántico por antonomasia, se manifiesta como anhelo a la estabilidad y a la permanencia, y como reflexión de que la infinitud no puede ser abarcada desde las manifestaciones artísticas. En el caso de la pintura, Marchán Fiz explica que los románticos han destacado por esa especie de culto a la infinitud<sup>12</sup>. El concepto de ventana en mi

---

<sup>10</sup> Jorge L. Anaya. El extravío de los límites. Emece arte Pág.50

<sup>11</sup> Los primeros románticos sabían muy bien que la estética como la filosofía, debía orientarse hacia el sistema, pero también que éste alimentaba una perplejidad, debido a la pluralidad así como al peligro de que la verdad sucumbiera a la sistematización. En virtud de esta posición equidistante no recurren al aforismo, que es la oposición extrema al sistema, sino a una solución paradójica: “Es igualmente mortal para el espíritu.-sentencia F.Schlegel 2 – tener un sistema o no tener ninguno. Deberá decidirse, por tanto, a vincular ambas cosas” Tensión que hace desear la aparición de una especie de *Linneo Trascendental*, capaz de detenerse en los entresijos de una realidad compleja y contradictoria y de integrarlos en el sistema. Por este motivo se buscan las formas literarias mas apropiadas que permitan acercarse a un tema desde todos los lados, abandonarlo a su suerte y retomararlo cuando venga en gana, incluso contradecirlo abiertamente. Las formas literarias elegidas son la *conversación* y, sobre todo, la *colección de fragmentos*.

1 F.Schlegel. Athenaums-Fragmente, en *Charakteristiken und Kritiken*, num.53,p.173 en Marchán Fiz Simón. *La estética en la Cultura Moderna*. Alianza Editorial. Pág. 90

<sup>12</sup> Marchán Fiz Simón. *La estética en la Cultura Moderna*. Alianza Editorial. Pág. 100  
“Los cuadros de C.D.Frierich en general y, sobre todo uno de los más conocidos *El monje en el mar* (1808) son algunos de los exponentes figurativos más felices de la infinitud. El marco del cuadro no actúa como cerramiento sino como una acotación de una naturaleza sin fronteras, y en este sentido era interpretado por sus contemporáneos, como el poeta H. v. Kleist. La naturaleza presentada en el paisaje

pintura deviene como metáfora de apertura hacia la naturaleza humana interior que accede a espacios de belleza y fuga de lo visible.

“Una obra, advierte F. Schlegel, esta formada cuando esta delimitada por todas las partes, pero dentro de sus fronteras es infinita”<sup>13</sup>

Encuentro en estas expresiones al arte como un lugar de retiro, de escape, de encontrarme lejos, en otros sitios libres de mí.

Elijo la pintura. Podría haber hablado del vacío de otras maneras, pero elijo presentar la pintura según la tradición pictórica.

Trazo horizontes. Son líneas que diluyen las masas de los campos de color, y atisban la luz o quizás la huida a lugares recónditos donde encontrar lo perdido, la felicidad, o simplemente encontrar nuevamente el vacío.



Estas divisiones en su mayoría, siempre horizontales, no son en general, líneas puras, sino que el color se funde uno con otro, dando así un carácter atmosférico a estos límites. En la disolución de la masa se vivencia mas fuertemente el vacío. Vacío poblado de presencia, de momentos detenidos antes de su desaparición.

En las obras de arte es donde se aprecian con más claridad las discontinuidades evidentes que caracterizan la existencia.<sup>14</sup>

---

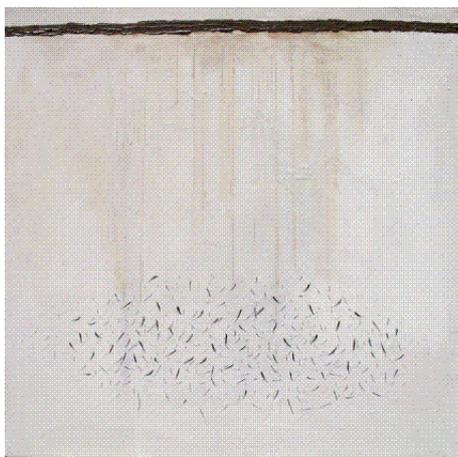
no es solamente el tema del cuadro, sino que su infinitud afecta a la misma estructura plástica. La presencia de la ventana en la pintura como motivo pictórico tiene que ver sin duda con esta vivencia de infinitud”

<sup>13</sup> F. Schlegel, Athenäums- Fragmente. I.c, num.297, pp.215 en Marchán Fiz Simón La Estética en la Cultura Moderna Alianza Editorial. P 90

Las líneas divisorias son siempre horizontales porque encuentro en esta estructura compositiva una connotación análoga al discurso pretendido. El horizonte sugiere paisaje, en este caso, paisajes psíquicos y desde la visión romántica podría decir paisajes conectores de la naturaleza interior/externo. Decido no variar la estructura compositiva porque siento que la organización en bandas es la que más se adapta al discurso planteado.

Los bordes de los lienzos tienen las mismas funciones que las líneas del interior: dividir, pero no limitar. La idea es generar espacios que se podrían continuar. Guardando su integridad cada obra al contrario de otros objetos aislados no se desprende del todo sino que se integra al espacio circundante.

En algunas obras aparece una pesada masa de pintura, a manera de nube flotando sobre espacios aéreos, en otras, estas vastas formas frontales, son más livianas y desde ellas se desprenden grafismos sutiles o informes estructuras geométricas. (Únicos elementos como sugerentes icónicos)



---

<sup>14</sup> Umberto Eco Obra abierta Edit. Ariel 1984

Los contrastes entre los distintos tratamientos de carga, (pesada- liviana, a través de veladuras) y de texturas, destacan las propiedades del material y dinamizan la neutralidad de las obras, otorgándoles un carácter a veces dramático.



### **El Color: Elemento protagónico.**

#### **Sobre el proceso de pintar.**

Cuando comienzo una obra parto desde el color. Elijo un color que me resulte significativo y desde él, compongo sobre el plano. Todo el trabajo lo realizo combinando acciones azarasas con acciones sumamente pensadas. Las primeras aplicaciones de pinturas son libres y buscan crear un espacio sugerente que me de pautas para continuar.

Barnett Newman hace referencia explícita a esta lucha del caos en el siguiente texto en el que hace referencia a sí mismo:

“... este pintor puede decir que trabaja con el caos no sólo en el sentido de que esta manipulando el caos de una pintura vacía, pero también porque está manipulando el caos de la forma. Al tratar de traspasar lo visible el está tratando con formas que le son desconocidas” (...)<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Barnett Newman. Response to Clement Greenberg. 1947p.163; cita extraída de Arte Abstracto. Cruzando líneas desde el sur. Gradowczyk Mario H., p.51

Desde este caos inicial, selecciono, imagino, arriesgo posibles resoluciones. En cuanto al color, insisto hasta lograr el tono y el valor preciso, aquel que percibo como análogo a la sensación de abismo y vacío. Me doy cuenta que lograr esta sensación con el color, no depende del color pigmento sino de cómo esté aplicado y en relación con qué, es decir de la sintaxis de la obra.

Mi propuesta y desafío es presentar distintas posibilidades del espectro cromático, desde un amarillo limón o un rojo oscuro y aterciopelado, a un celeste armado con azul talo (celeste piscina: denominación personal).



En algunas obras los colores son pictóricos y profundos, en otras parecen pertenecer más del ámbito de la gráfica; se perciben planos e iridiscentes (fluos), pero siempre está presente la intención de connotar el mismo concepto.

Utilizo colores siempre armados, nunca directamente de pomo. Encuentro el matiz desde la mezcla en la paleta, o a través de veladuras, en las que insisto hasta lograr el color deseado.



A los campos de color enfrente en diálogo, otros colores a veces diametralmente opuestos, otras dentro de la misma gama cromática.

En la mayoría de las pinturas los colores se presentan en bandas que estructuran la imagen creando una retórica de frialdad, silencio y reposo.

Siempre utilizo el contraste de valores para generar profundidad (diferentes planos), y sensación de espacios ilimitados.

La poética se logra con el diálogo entre los distintos campos cromáticos que además de las diferencias de color se distinguen por diferencias de tratamiento y de temperaturas: empastes, transparencias, diferentes cargas, chorreados, trapeados, etc.

Predominan las obras de gran formato y reconozco hubiera sido necesario mayor tamaño (no posible desde lo práctico) para potenciar el sentido de lo vasto, porque el tamaño otorga significación a los campos de color que se vuelven significantes particulares a la hora de componer.

“Si pinto cuadros muy grandes \_dice Rothko\_ es porque quiero ser muy íntimo y humano. Pintar un cuadro pequeño es situarse fuera de su experiencia... Cuando se pinta un cuadro muy grande uno esta dentro.”<sup>16</sup>

Partiendo de esta cita refiero a los representantes de la abstracción pospictórica o pintores del campo del color<sup>17</sup>, en cuyas obras encuentro reflejadas mis imágenes. Los artistas más representativos del grupo son

---

<sup>16</sup> El arte del Siglo XX Salvat. 1989. Pág. 63

<sup>17</sup> Ibid. “El Crítico Clement Greenberg, en un artículo de la *Partisan Review*, denominó a estos artistas “Color Field Painters”. Para ellos el campo coloreado, incluso saturado de color se convierte en la expresión silenciosa pero intensa de su sentido del mundo”

Mark Rothko, Barnett Newman, Clyfford Still, Ad Reinhardt, y Adolph Gottlieb.

Estos pintores produjeron desde el espíritu de la posguerra del 45, y de la Depresión que había erosionado la fe de los americanos.

“No soy un pintor abstracto- manifestó Rothko- no me interesan las relaciones de colores o de formas. Lo único que me interesa es poder expresar las emociones fundamentales del hombre: la tragedia, el éxtasis, el destino...”<sup>18</sup>

Barnett Newman pintó desde la intención de crear un cuadro como objeto de meditación. En su famoso ensayo “The Sublime is Now” (1948) el artista propone un arte que abreve en lo sagrado —en su caso, en el judaísmo ortodoxo, desconfiado de las imágenes—: busca lo sublime fuera de la figuración.<sup>19</sup>

Leyendo algunos escritos de estos artistas encuentro la sorpresa de una comunión no sólo con el tipo de imágenes logradas sino también con sus ideas; no así con las de Ad Reinhardt, que confirma su adhesión al “arte por el arte”, y con sus pinturas negras profesa la religión del “arte-entanto-que-arte”, separado definitivamente de la vida sin funciones ni significación.<sup>20</sup>

Por el contrario y como ya lo expuse anteriormente creo que a toda imagen que es “mirada”, subyace una significación y que una imagen presentada como obra de arte escapa a un pretendido principio tautológico.

---

<sup>18</sup> Ibid 14

<sup>19</sup> Y en esa búsqueda, Newman va a encontrar que incluso la abstracción de su adorado Mondrian es demasiado figurativa: "sus líneas rectas siguen siendo representativas", declara. Y la obra que Newman produce desde entonces —emparentada con la de Mark Rothko— va a poder comprenderse sólo después de pasar por sus escritos: la letra ya está inscrita en la percepción. Su idea de lo sublime va a influenciar a Derrida, Lyotard y Baudrillard: el texto completa la obra.  
[Clarín.com](#) » [Edición Sábado 14.09.2002](#) » [Revista Ñ](#) » **La obra por otros medios** Escritos de artistas Daniel Molina.

<sup>20</sup> En 1960 escribió un texto que tituló “Doce reglas para una nueva academia” en el que afirma : “ Cuando menos piense un artista en términos artísticos, y cuanto más explote las habilidades fáciles y comunes , más artista será (...)” Luego señala:

1. Nada de textura. La textura es naturalista (...).
2. Nada de brochazos ni caligrafía. La escritura a mano, el trabajo a mano y los movimientos de la mano son personales y de mal gusto (...)
3. Las pinceladas deben ser invisibles.
3. Ni esquema ni dibujo (...) En la pintura la idea debería existir en la mente antes de echar mano al pincel.
4. Nada de formas.
5. Nada de colores
6. Nada de luz.
8. Nada de espacio.
9. Nada de tiempo
10. Ni dimensión ni escala
11. Nada de movimiento.
12. Ni objeto ni tema ni asunto. Nada de símbolos, imágenes, visiones o confesiones. Ni placer ni dolor.

Extraído de Jorge López Anaya. El extravío de los Límites. Emece arte 2007

“...toda cosa colocada *en* un rectángulo y *sobre* un plano sugiere alguna cosa que está *en* y *sobre* alguna otra (*something in and on something else*), algo de su ambiente, lo que sugiere una figura o un objeto en su espacio, en el que esa figura o ese objeto son ejemplos de un mundo similar (ilusionista): es la meta esencial de la pintura. Las recientes pinturas no son completamente simples”<sup>21</sup>

Los artistas referidos pintaron motivados por distintas razones a las mías, pero propusieron en común un silenciamiento de la pintura. Hoy a muchos años de ellos yo pinto proponiendo también este silenciamiento.

En la cultura mediática en la que vivimos estamos acostumbrados a los efectos de shock, y el arte tiene hoy múltiples maneras de decir. Yo opto nuevamente por una pintura de silencio, pero de un silencio que dice, que mira, que me mira.



---

<sup>21</sup> Ibid 6 D. Judd Specific Object, art. Cit .págs 67,68

## **Últimas palabras:**

Ya no me queda mas nada por decir, todo lo que tenía que decir se lo tragó el instante (cuando miro). Podría seguir analizando la obra desde distintos enfoques pero pienso he dicho lo necesario.

Una obra del vacío no debiera tener tantas palabras que la expliquen. Es momento de dar la palabra a la pintura y ausentar el discurso.

Sólo me quiero quedar sentada contemplando lo que veo, lo que ya no veré, lo que me mira, lo que queda, irremediable, tras la fugacidad del instante. Lo que queda, un vacío sin fin donde hundir los pies y envejecer de a poco.

*Daniela Córdoba  
Mayo de 2009*

## **Bibliografía:**

Bataille George. El Erotismo. Tusquets. Edit. Barcelona 2000

Didi-Huberman Georges; Lo que vemos, lo que nos mira. Edic. Manantial 1992

Bachelard Gastón La Poética del Espacio. Breviarios. Fondo de Cultura Económica, México.1957

Baudelaire Charles. Fustes. L ar romantique. Garnier – Flamma Paris 1968

Baudelaire Charles. Las Flores del Mal. Los Paraísos Artificiales. El “soleen” de Paris. Edit. Bruguera.1973

Blog Biblioteca Pública Municipal de Cuenca

López Anaya Jorge. El Extravió de los Límites. Emece arte

Marchán Fiz Simón. La Estética en la Cultura Moderna. Alianza Editorial

Umberto Eco Obra abierta Edit. Ariel 1984

Gradowczyk Mario. Arte Abstracto. Cruzando líneas desde el sur.

El arte del Siglo XX Salvat. 1989.

[Clarín.com](#) » [Edición Sábado 14.09.2002](#) » [Revista Ñ](#) » La obra por otros medios  
Escritos de artistas Daniel Molina.

## **Índice:**

Presentación.....	3
Sobre el Proceso .....	5
La Pintura .....	8
El Color: Elemento protagónico Sobre el proceso de pintar .....	12
Ultimas palabras .....	17
Bibliografía.....	18